RADAR libros

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 • 7 DE MARZO DE 1999 • AÑO II Nº 69

XIX XX XXI

RAP

Las enseñanzas de Don Juan

Contemporáneo de Juanele Ortiz, Leopoldo Marechal y Witold Gombrowicz, escribió cincuenta y cinco libros (todos con títulos de siete letras), pero nunca quiso mudarse de Córdoba, algo que lo convirtió en un escritor a la vez legendario y oculto. En agosto Juan Filloy cumple 105 años, y desde Córdoba habla de por qué sus libros encierran lo "netamente argentino" y los de Borges no, de los motivos por los que todavía es un marginal para Buenos Aires y de cómo va a ser haber vivido en tres siglos distintos.

por Daniel Link, desde Córdoba

Un viernes a las seis de la tarde (después del té que toma rigurosamente a las cinco), Juan Filloy espera a **Radar Libros** en su casa. El sol es todavía una herida blanca en el cielo. Cualquier cordobés está dispuesto a explicarlo de inmediato: la ciudad está construida en un pozo y es por eso que el calor del verano se siente como un calor de caldero. Naturalmente, hay una institución destinada a combatir esa sensación de cocción lenta y definitiva: la siesta. A partir de la una, a más tardar, la ciudad se paraliza hasta las cinco. Córdoba duerme. Y como la tasa de estudiantes es muy alta, y como a fines de febrero todos están ya de vuelta en sus alojamientos o departamentos pero todavía no han comenzado las clases (pero sí los exámenes), esas cuatro horas se gastarán más tarde en las noches de Córdoba, pobladas de un bullicio que recuerda que la ciudad fue la capital de la revuelta estudiantil de 1918.

Juan Filloy estuvo en la Reforma del '18 y recuerda vívidamente los acontecimientos ("quisimos tirar abajo la estatua de Trejo, pero no pudimos porque estaba muy amurada"), a pesar de que él ya casi había obtenido su título de abogado, por esos tiempos. Filloy es más viejo que el siglo (nació en 1894) y es por eso que muchos lo tienen por un testigo privilegiado, un raro superviviente. El primero de agosto de este año, Don Juan (como le dicen) cumplirá 105 años y está dispuesto a festejar el 2000 para convertirse en el único escritor que vivió en tres siglos.

DE SENECTUTE Filloy es viejo y lo sabe. Lo que tal vez no sepa es el raro efecto que provoca su vejez. Cuando habla, sus palabras parecen venir de un mundo definitivamente muerto. Y haber sobrevivido a un mundo (o dos) parece un argumento de la ciencia ficción más al día. Esa persistencia se puede entender como el índice de sociedades futuristas. Si hay que creerle a las investigaciones que publica el Instituto Nacional de la Administración Pública (Documento Nº 32), en Argentina se verifica no sólo un importante envejecimiento poblacional (los viejos –para los demógrafos, los mayores de 65 años– representan el 8,9% de la población total del país y el 16,3% de la población de Buenos Aires), sino también un envejecimiento de la población anciana (el porcentaje de mayores de 80 años sobre el total de los mayores de 60), que pasó del 10,8% en 1980 al 12,2% en 1991. Los viejos son cada vez más, y cada vez más viejos. Es probable que las sociedades tengan que repensarlo todo –desde los servicios de seguridad social hasta los consumos culturales– cuando los viejos sencillamente se impongan numéricamente. Filloy es una avanzadilla, o una muestra del porvenir, y esa paradoja temporal, charlando con él, resulta impresionante.



LOS EXPEDIENTES X

Extraños episodios de la vida literaria

El martes pasado se anunciaba el Premio Alfaguara de Novela y la editorial había planeado un operativo mediático internacional que conectaría, como el año pasado, a la América toda con Madrid, desde donde el jurado emitiría su veredicto.

A la una menos cuarto, José Tono Martínez, director del ICI, dio la bienvenida a los periodistas y escritores que se habían acercado al lugar, que funcionaba como sede local del evento. Una pantalla, dividida en cuatro, mostraba alternativamente los distintos preparativos en otras ciudades, como Madrid, Bogotá, México DF y Miami. Fernando Estévez, director de la casa en Buenos Aires, explicó a los presentes la forma en que iba a desarrollarse la ceremonia y advirtió que quienes quisieran hacer preguntas debían acercarse a la mesa donde se encontraba la cámara y hablar pausado.

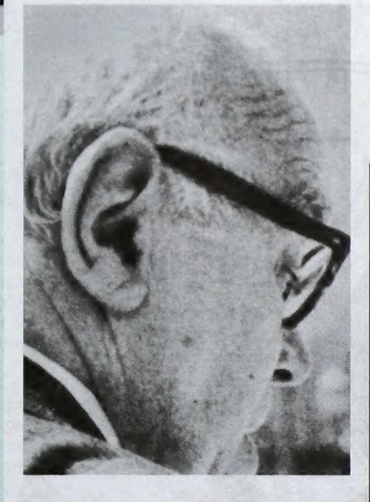
Una vez cumplidas las formalidades, el público siguió conversando hasta que comenzara la transmisión. Daniel Guebel miraba fijamente la pantalla esperando que algo sucediera (o atónito), mientras que en la misma fila de sillas, Natu Poblet y Diego Paszkowski, ganador del último Premio de Novela La Nación, conversaban animadamente. Leonora Djament, editora de Alfaguara, se paseaba nerviosa por el ICI esperando que esta vez sí se pudiera ver la cara del jurado anunciando al ganador, y no el potus que ocupó la pantalla el año pasado, en el momento exacto de la anunciación. Hasta que a la una en punto de la tarde, España dio la señal de comienzo.

Primero fue el turno de Jesús de Polanco, presidente del grupo Prisa, quien, prudente y poético, explicó que hablaba lento "para que las palabras que van no se choquen con las que vuelven". Luego de la introducción fue el turno de Eduardo Mendoza, presidente del jurado, que se empeciñó en hablar mucho y lento no por temor a que chocaran las palabras sino, como él mismo admitió, para justipreciar el enorme trabajo del jurado. Mientras Mendoza hablaba, *casi todos* seguían atentamente sus palabras: un señor sentado en la primera fila se quedó dormido y, si no llegó a roncar, fue porque el flash de una fotógrafa lo despertó. La paparazza, una vez capturada la instantánea, huyó del ICI, mientras el despertado caballero trataba de recuperar la prueba ignominiosa de su aburrimiento.

En ese momento, Mendoza, desde España, pronunció el nombre del ganador: Manuel Vicent por su novela *Son de mar*, lo que suscitó el murmullo de la concurrencia en Buenos Aires. En España comenzaron a aplaudir pero en el ICI, no. Estévez, atendiendo al protocolo hispánico, invitó a los periodistas a realizar preguntas. La cronista de la revista *Luna* preguntó a Mendoza si se sabía qué cantidad de mujeres habían participado. Después de explicarle que los originales se presentaban con seudónimo, el director del jurado agregó que "por el contenido de las obras, es evidente que muchas son de mujeres". A su lado, Sealtiel Alatriste, miembro del jurado, intentaba inútilmente disimular su risa.

Cuando fue el turno de Colombia para preguntar, el público del ICI comenzó a perder el interés y a dispersarse. Paszkowski aprovechó para buscar a Analía Rossi, encargada de prensa de la editorial, y explicarle la correcta ortografía de su apellido, que había sido mal escrito en la invitación al evento. La gente conversaba bajito, esperando la prometida comunicación telefónica con el ganador, mientras unos mozos repartían copas de vino.

Santiago Estévez



Fanático del orden y de la limpieza, Don Juan conserva sus facultades intelectuales intactas, sigue trabajando (este año publicará un nuevo libro de cuentos) y, por supuesto, cuida su cuerpo todo lo que puede. Lo que significa, entre otras cosas, que no le gustan mucho las entrevistas porque lo cansan. "A ver cuándo terminan con todo esto", murmura antes de que empiece el diálogo. "Él es el último, Don Juan", le dicen. La semana anterior grabó para la televisión canadiense, Mónica Ambor prepara la reedición de su libro-reportaje *Juan Filloy, el escritor escondido* que publicará este año, y así se le pasan las tardes al ilustre cordobés. La primera pregunta suena un poco ansiosa, pero es de rigor:

¿Cómo está? ¿Cómo anda?

–Mi salud es buena; lo que pasa es que mis piernas son muy débiles y me obligan a usar un andador. Son de algodón. Pero conservo intactas todas mis capacidades intelectuales... La senectud es una cosa sumamente fácil de lograr –dice, sin ironía–. Requiere solamente de una vida ejemplar. Sólo hace falta respirar bien, masticar mucho, defecar correctamente y reposar hondamente.

Habla de la vejez con obsesión de especialista. "La gente traga a socotroco la comida. Pero hay que masticar bien, para convertirlos en papilla. En el estómago se da sencillamente la quimificación de los alimentos, que deben llegar ya triturados". Filloy podría dar un seminario de los más íntimos rituales de la vida corporal y cómo influyen en la salud. Siendo como somos la herencia de la revolución química de los años sesenta, una cierta culpa (enmascarada de sospecha) se apodera de nosotros:

¿Toma algún remedio?

–Ahora sí. Me han recetado remedios contra la arritmia y la hipertensión, desde hace un año –digamos: cuando cumplió 104– y me siento perfectamente bien. Lo único que me falta es el temple en las piernas.

Justo es decirlo, Filloy es, *también*, sordo como una tapia. Hay que gritarle las preguntas. Pero esas pequeñas y previsibles traiciones del cuerpo no le impiden seguir pensando, recordando e imaginando.

LOS JUEGOS DEL LENGUAJE En *Rayuela*, Julio Cortázar recuerda *Caterva* (1937), una novela organizada alrededor de la vida de siete linyeras:

"–Pero si hasta han presentado una tesis en la Sorbona sobre la psicología de los *clochards*.

–Puede ser –dijo Oliveira. Pero no tienen ningún Juan Filloy que les escriba *Caterva*. ¿Qué será de Filloy, che?".

> "La senectud es una cosa sumamente fácil de lograr. Requiere solamente de una vida ejemplar. Sólo hace falta respirar bien, masticar mucho, defecar correctamente y reposar hondamente."

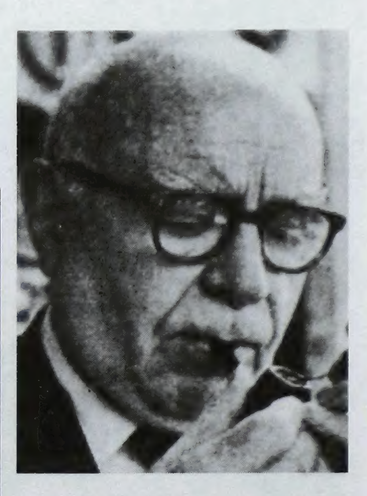
Conviene recordar esos recordatorios porque hay toda una producción literaria más o menos olvidada en la que pueden encontrarse los fundamentos de gran parte de nuestros "clásicos". El caso de Juan Filloy, pero también el de Antonio Porchia, admirado hasta la copia por Alejandra Pizarnik. Cuando Don Juan cumplió cien años –lo recuerda Gonzalo Vivián, secretario de Cultura de la Provincia de Córdoba– Pacho O'Donnell viajó con una comitiva de treinta periodistas para homenajear al escritor centenario. En esa ocasión, el funcionario prometió reeditar toda su obra, cosa que hasta ahora no ha sucedido, lo que alimenta la leyenda del "escritor escondido" que sostienen los cordobeses.

¿Qué papel cumplió (o cumple) la literatura en la vida de Filloy?

–La literatura es el cien por ciento de mi vida. Yo tenía una vocación inquebrantable... desde que tenía veinte años... y desde que empecé a publicar a los treinta... Después seguí publicando y publicando hasta alcanzar la cifra insólita de cincuenta libros. Soy el escritor más fecundo del país.

Juan Filloy vivió casi siempre en Río Cuarto, donde ejerció la función pública: fue juez y llegó a la presidencia de la Cámara Civil. Tiene escritos, en efecto, cincuenta y cinco libros, de los cuales diecinueve permanecen todavía inéditos. La mayoría de esos libros comparten una rareza: todos tienen títulos de siete letras. *Op Oloop* (1934) está considerada su obra maestra. Algunos críticos han visto su influencia hasta en *Lo imborrable* de Juan José Saer y casi nadie puede dejar de notar el aire de familia que tienen con el *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz. "La producción de Filloy en los años treinta se ubica, por su calidad, entre las obras de Roberto Arlt, el teatro de Armando Discépolo y la poesía de Oliverio Girondo", escribió David Viñas.

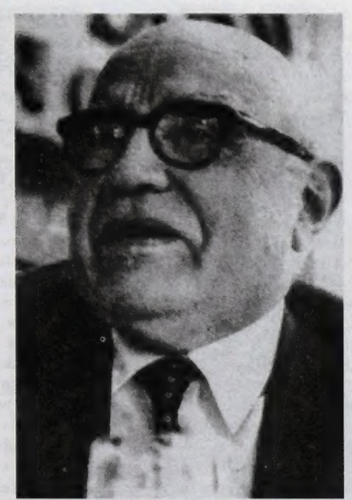
Periplo (1931, crónicas de viaje), *¡Estafen!* (1932, novela), *Balumba* (1933, poemas) y *Aquende* (1936, geografía poética de la Argentina) son otros de los títulos que vuelven visible la excentricidad típica del escritor. Como su vida fue cien por ciento literatura, Filloy llevó su obsesión por las palabras a todos los territorios posibles. *Karcino* es otra curiosidad: un tratado de palindromía (disciplina en la cual Filloy es "recordman mundial") que contiene dos mil palíndromos, es decir frases que se leen al derecho y al revés indistintamente, como "Acaso hubo búhos acá".



Cuando decidió casarse, Filloy buscó novia por correspondencia. Después de unas cuantas cartas (también en esto Don Juan es hipermoderno), conoció a su novia, con la que se casó de inmediato. Ese matrimonio duró hasta la muerte de Paulina (el 31 de julio de 1983) y su duración se explica, una vez más, por un juego de lenguaje, un dispositivo que funciona de manera tan admirable como esas claves en los juegos sexuales sadomasoquistas. "Cuando se suscitó el primer enojo le dije que hiciéramos un pacto para no inquietar ni molestar nuestro psiquismo. 'El día que yo diga algo que no te guste, decí *¡Basta, stop!*, y yo no hablaré una palabra más al respecto. Cuando vos digas algo que me disguste, diré *¡Basta, stop!*, y no habrá una palabra más sobre eso'. Funcionó admirablemente".

UN ESCRITOR DE PROVINCIAS Filloy vivió siempre en la provincia de Córdoba, editando sus libros en pequeñas tiradas que regalaba a sus amigos y admiradores. "La vida literaria conduce a distintos resultados", reconoce hoy. "El hombre de provincia está condenado siempre a la provincialidad, a un panorama eminentemente circunscripto. Aquí en la Argentina hay que haber vivido o vivir en ese balcón sobre el Atlántico que es la ciudad de Buenos Aires para tener la preeminencia. En nuestro país falta una ley del libro, que no se consigue por culpa de los pulpos de las editoriales extranjeras, que publican a troche y moche cualquier bagatela. Quedarme en Córdoba me ha perjudicado. La prensa no se ha ocupado de mis libros para nada, y son cincuenta libros que ofrecen un panorama diferente y coordinado de la literatura nacional. Los grandes diarios nacionales están casi obligados por una razón de reciprocidad a darle bola a los autores de las editoriales que ponen avisos".

Hay un viejo resentimiento que opone "el interior" a "la capital". Es cierto que la Argentina (a diferencia de países como Brasil o los Estados Unidos) carece de literaturas regionales que no sean más que un repertorio de supervivencias rurales. La gran literatura sureña de los Estados Unidos, o la literatura carioca o nordestina del Brasil no tienen equivalente en nuestras letras. "Siendo una ciudad universitaria" –señala con lógica de hierro Juan Filloy–, "Córdoba debería tener un índice de producción intelectual muy elevado. Y sin embargo su índice es relativamente bajo. Muerto Capdevilla, no veo ningún escritor que haya sobresalido". Su propia obra serviría de mentís a una afirmación semejante. *El desierto y su semilla*, la aclamada novela de Jorge Barón Biza, sería otro ejemplo. Pero es verdad que hay una dificultad



para *construir* una literatura moderna fuera de Buenos Aires, lo que seguramente empobrece el panorama de las letras criollas. Porque se trata, en todo caso, del criollismo y la definición de lo argentino. *Los Ochoa* es el nombre de una "saga nativa" escrita por Juan Filloy y parcialmente publicada. Además del libro de cuentos que se llama *Los Ochoa* (1972, reeditado a fines del año pasado), y *Decio 8A* (publicado en 1997), completan la saga las novelas *La potra* y *Sexamor* (las siete letras de siempre). Pese a su obsesión por definir lo nacional, Filloy no acepta la etiqueta de criollista. "Yo no soy un escritor criollista, sino completamente español, con un vocabulario completamente castizo. Muchos caracterizan mi estilo por su riqueza lexicográfica", se defiende. "*Los Ochoa* es criollista, pero eso porque suceden acontecimientos ligados con la Campaña del Desierto". Don Juan se pierde en el *recuerdo* de La Tercera Campaña del Desierto y los cuentos de indios, que aparecen como un resto de ¡su infancia! y las historias que seguramente escuchó entonces. "En 1715, Chile invadió la Argentina", mitifica Filloy. "Indios de Chile (puelches, tehuelches, pehuenches, ranqueles y otras razas mapuches) inundaron toda la Patagonia y la Pampa argentina. Esas razas explotaron las riquezas argentinas, a tal punto que todos los robos de hacienda que hacían eran exportados a Chile, donde los cambiaban por instrumentos de vestuario y por vicios. Llegaron hasta Río Cuarto. Doscientos ochenta malones de indios ranqueles llegó a sufrir la ciudad del sur de Córdoba. Robaban hacienda y mataban y cautivaban a las jovencitas que después iban a ser víctimas de los capitanejos araucanos". Si Filloy ha dedicado una parte importante de su obra a contar estas historias es porque considera que su deber moral es escribir la Argentina. "Nada de lo que sea netamente argentino ha escapado a mi captación. Estoy muy satisfecho de haber hecho una obra proficua y variada que atañe fundamentalmente a todo lo argentino. *Aquende* es una sinfonía musical de todo el paisaje argentino, comprendida la Patagonia, la selva, la Pampa y la montaña. Yo he viajado mucho por la República Argentina. Lo único que me falta conocer es Catamarca y Formosa. Soy un autor *argentinista* en ese sentido. Tengo personajes de casi todas las provincias argentinas en mis libros de cuentos. *Eran así*, que posiblemente publique este año, está compuesto por diez cuentos cuya ambientación es netamente argentina".

La tarde cae lentamente sin que el calor deje de hacer sentir su garra abrasadora. ¿Qué será lo que Filloy entiende por "netamente argentino"? ¿No habrá alrededor de esa definición algún equívoco? ¿No habría que incorporar los intensos aluviones migratorios a una explicación de la cultura argentina? La discusión es imposible: el punto de vista de Filloy es, por supuesto, previo a toda inmigración (salvo la de los colonizadores que llegaron de España). "Muy pocos escritores han escrito sobre lo netamente argentino: entre ellos Benito Lynch, que publicó tres novelas sobre temática argentina, Eduardo Mallea, que se ocupó preferentemente de un elenco de personas vinculadas a los hechos sociales de la Capital Federal. Y no hay más..."

> "Nada de lo que sea netamente argentino ha escapado a mi captación. Estoy muy satisfecho de haber hecho una obra proficua y variada que atañe fundamentalmente a todo lo argentino."

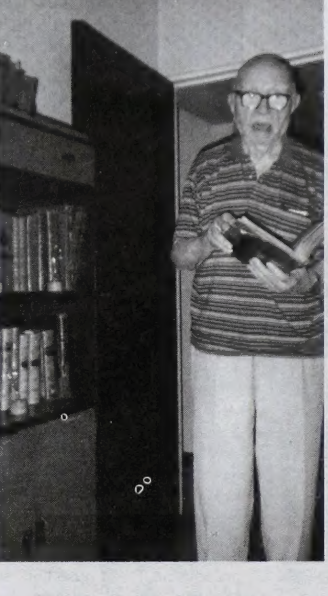
ENEMIGO MÍO La pregunta se escapa por sí misma, hablando de criollismo y de definiciones de lo argentino:

¿Y Borges?

–Borges tiene un libro de cuentos, *El Aleph*, en el cual tangencialmente se ocupa de la idiosincrasia argentina. Es un estupendo escritor, pero solamente de artículos de alta literatura sobre el mundo inglés. No, no hay otro escritor que se haya preocupado por lo netamente argentino tanto como yo.

Borges debe de ser, en la imaginación de Filloy, un error bonaerense. Varias veces (en ésta y otras entrevistas) se refiere a su obra con cierta animadversión. Para Filloy, el género literario es la novela ("la novela es la gran creación de los tiempos modernos") y no el cuento ("El cuento es una distracción temporaria"). En *Evaristo Carriego*, Borges incluyó un texto célebre sobre el truco. Uno de los relatos de *Los Ochoa*, "As de espadas", también reflexiona sobre el juego nacional por excelencia. "Mi casa, en mis orígenes infantiles", rememora Filloy, "era un despacho de bebidas y ahí veía jugar a los operarios del ferrocarril en aquel entonces". Nada que ver con Borges. "Borges no ha escrito una sola novela. El lo achaca a principios estéticos...", dice con cierta sorna. "Borges tuvo un criterio despectivo sobre el *Martín Fierro*", insiste.

Es que, en algún sentido, Borges es el reverso de Filloy, tal como él mismo señala. La fama del (recién) hoy centenario escritor ciego se funda en un puñado de cuentos y de poemas contra los miles de páginas que ocupan las cincuenta y cinco libros del patriarca cordobés. Borges, criollista urbano de vanguardia (la definición



es de Beatriz Sarlo), abominó del color local cuantas veces pudo. Filloy, respetuoso del "interior" del país, *parodió* el registro localista desde una posición vagamente vanguardista (*Op Oloop* es una novela joyceana). Borges fue ciudadano del mundo (y nunca quiso vivir fuera de Buenos Aires), Filloy fue juez de Río Cuarto (y nunca quiso vivir fuera de Córdoba). "El estilo de Filloy", señaló un crítico holandés cuando fue traducido *Op Oloop* a esa lengua, "es precioso, pedante, de una ironía superior, llena de palabras alambicadas, barbarismos y neologismos". Un estilo, para decirlo rápidamente, que el estilo de Borges inmediatamente desacomoda y vuelve viejo. Es lógico que Filloy, mayor que Borges, sienta cierto recelo ante el inesperado éxito de ese vástago de Buenos Aires.

Además, Borges siempre proclamó su aversión a las estructuras y órdenes abstractos, mientras que Filloy se aferra a ellas de manera casi maniática: las siete letras en los títulos de sus libros, los palíndromos, el mismo protagonista de *Op Oloop*. Optimus Oloop lo anota todo y registra hasta sus relaciones sexuales. "Es un adicto a la estadística que computabilizaba hasta sus relaciones sexuales", recuerda el autor que anticipó una sensibilidad hoy frecuente gracias a la computación y las bases de datos electrónicas (que, por supuesto, Filloy desconoce). En ocasión de su coito número mil, Optimus organiza una fiesta (parodia, dicen, de *El Banquete* de Platón; origen, dicen, de Marechal). Apasionado del número y el orden, Optimus termina suicidándose porque ha conocido una pasión, y esa pasión insana lo deprime porque no es mensurable y porque lo saca de sí y de su mundo ordenado.

Sí, Filloy es un superviviente. Un escritor que se enteró de la Revolución Mexicana por los diarios, que *recuerda* el Centenario, la Reforma del '18, que compartió la aventura de construir la literatura argentina contemporánea junto con Borges, con Juanele Ortiz, con Marechal y, tal vez, con Witold Gombrowicz.

¿Sus escritores favoritos?

"Dos novelistas que me interesan mucho a mí son Jorice Karl Huymars (deletrea el apellido), Marcel Schwob, y toda la novelística alemana, principalmente Thomas Mann. Mann con doble ene". ♣



ESTE SÍ

Un poema de Ana Becciu

Ana Becciu nació en 1948 en Buenos Aires, donde cursó estudios de letras. Desde 1974 ha vivido en varias ciudades europeas (Barcelona, París, Londres, Roma y Viena), afectada de una pasión itinerante que no le impidió, en su momento, comprar un viejo molino del siglo XVIII en el Empordà, una de las regiones más solitarias, melancólicas y bellas de Europa. Allí pasa parte del año, dedicada a traducir y escribir, acompañada del murmullo del campo y los escopetazos matutinos de quienes, los domingos, cazan jabalíes en las inmediaciones. Antes de dejar Buenos Aires obtuvo el Premio del Fondo Nacional de las Artes por su primer libro de poemas, *Como quien acecha*. En 1983 publicó *Por ocuparse de ausencias* y en 1987 la primera edición de *Ronda de noche*, que ahora incluye Ana María Moix en la colección de poesía que edita Plaza y Janés. Sus poemas aparecen, esporádicamente, en antologías y revistas especializadas. Ha traducido al castellano a Sylvia Plath, Djuna Barnes, Adrienne Rich y Elizabeth Hugan. La resistencia de Ana Becciu a recopilar sus poemas es, probablemente, el centro a partir del cual esa obra brevísima se arma y se tensiona. Ana María Moix ha señalado, sobre su último libro: "*Ronda de noche*, de Ana Becciu, empieza con una afirmación terrible: *Yo no va a cantar*. Se trata de un comunicado, de un aviso (¿de un castigo?) desconcertante, y no sólo gramaticalmente, que sume en el pasmo y oficia de alarma ya inútil, llegada a destiempo, demasiado tardía, cuando ya todo ha sido consumado". De ese libro, puesto bajo la tutela de San Juan de la Cruz, ofrecemos el primer texto.

Yo no va a cantar. En su textura no se canta. Ni se danza. Paralítico está ese texto. Desde hace décadas, desde hace aquellos días con sol y árboles y lago que humedece la espesura.

Cada noche en mi cuerpo de aquí, no estás, no, te fuiste con tu olor a madera vegetal –sándalo evapora la tierra cuando es el alba– a inventar otro bosque sonoro donde ya no seré yo quien vague presa de mi olfato, presa de vos, maligna que fuiste reina. Pateo tu sombra, la cadencia de tu pelo entre mis piernas, aplasto con mis palabras tu sonora inexistencia.

Insistes.

Pero no se trata de cantar. Aquí de lo que menos se trata es de un canto. Sino de la respiración entrecortada, de la parálisis de los sentidos, del deseo incrustado como el almizcle en la bolsa de la madrugada, amargo y dulce; su escozor es lo que halaga, lo que se desea antes que nada, lo único que permite volver a ser, toda, cuando te sabías la que serías, la recién venida empapada con los jugos de las plantas de las hojas amplias, acavernadas, carnosas, aunque por qué no carnívoras.

Pero no.

Voy a ser la cierva que no estará, que perdió a su cazador y en el monte nadie más la busca; voy a ser la que no va a ser, en medio de este ruido, de este hablar que da en seco porque no hay más gozo, la bella o sola por el ejido, merecerías algo más.

NOTICIAS DEL MUNDO

¿Se acuerdan de John Le Carré (foto), el que escribía novelas de espionaje? Con el fin de la Guerra Fría y la caída del Muro, quién hubiera dicho que el género podía sobrevivir. Y sin embargo, Le Carré ha publicado hace pocas semanas *Single & Single*, una novela que ha sido saludada por la crítica como un retorno a lo mejor del autor, creador de personajes como Smiley, el mejor de sus espías.

Las adaptaciones cinematográficas suelen ser un insulto a la inteligencia de los libros adaptados. Peter Jackson, el temerario, vio una buena veta en la celebérrima trilogía de J.R. Tolkien, *El señor de los anillos*, que lleva ya vendidos 50 millones de libros en todo el mundo. Por poco que del original quede, meditaba Jackson, hay público asegurado. La suerte de Frodo, los duendes, *hobbits* y demás habitantes de la Tierra Media se jugará ahora en una trilogía cinematográfica. El primer título, *La comunidad del anillo*, comenzará a rodarse en breve, como para tenerla lista para la próxima Navidad.

Elija un libro genial, o un autor cualquiera de mérito indiscutible. Es seguro que este año se encontrará alguna razón para festejarlo. Ahí está, por ejemplo, el único libro español que, por los siglos de los siglos, podrá competir con el *Quijote* en fama y grandeza. *La Celestina o Tragicomedia de Calixto y Melibea* de Fernando de Rojas. A ver... Pues sí: este año se cumplen quinientos años de la primera edición en dieciséis actos. No es la edición definitiva. En 1500 (o 1502), el Bachiller publica una nueva versión en veintiún actos, pero de todos modos de la primera versión se agotan rápidamente tres ediciones en tres ciudades distintas. *La Celestina* se convierte de inmediato en un texto monumental, el que marca el pasaje de la Edad Media (cuyo derrumbe Fernando de Rojas contempla con melancolía) al Renacimiento. Considerada tanto una novela como una obra de teatro, su prosa deslumbrante sigue siendo inalcanzable. El llanto de Pleberio ante el suicidio sin gloria de su hija sólo puede compararse a la queja amarga de Alcibíades en *El Banquete* de Platón. Después de *La Celestina*, bueno, sí, está el *Quijote*.

Otro método divertido para armar una fiesta es taparse los ojos y señalar un mapa a ciegas. El índice cae sobre Suecia. Bueno, es fácil. El pasado 22 de enero se cumplieron ciento cincuenta años del nacimiento de August Strindberg, uno de los soportes del teatro contemporáneo, cultor del naturalismo teatral, fino observador de la psicología dramática de los personajes, etc. *La señorita Julia*, una de las obras más difundidas de Strindberg, funda el teatro europeo de este siglo. Las grandes estéticas del *novecento* (Artaud, Brecht, Pirandello) sólo pueden entenderse en relación con la obra de ese solitario y nórdico autor. Y ya está en marcha la fiesta sueca.

Dolores íntimos

EL ARTE DE PERDER
Mirta Rosenberg
Bajo la luna nueva
Buenos Aires, 1998
62 págs. $ 10

por Delfina Muschietti

Aunque *El arte de perder* es el título de la tercera parte del último libro de Mirta Rosenberg, la cita de Elizabeth Bishop ("-The art of losing isn't hard to master") guía, en realidad, cada uno de los poemas de este libro. Casi una contradicción, las palabras "arte" y "perder" mantienen el delicado equilibrio que da el tono de su maestría. Uno podría decir que la poesía de Mirta Rosenberg se ha suavizado: y ello no implica ni menor fuerza ni menor peso, sino una forma muy elaborada de la levedad. Rosenberg fue una de las primeras poetas argentinas, siguiendo los pasos de su maestro Hugo Padeletti, en perseguir el retorno de la rima: la insistencia en la rima interna o al final de versos sonaba extraña a nuestros oídos, que la historia del siglo había acomodado a otra musicalidad, la del verso libre. Por los años 80, cuando se publica *Madam*, los versos barrocamente rimados de Rosenberg lucían y sonaban arcaizantes en su brillo. En los finales de los 90, en cambio, la rima ya es moderna y uno de los procedimientos predilectos para muchos de los poetas más jóvenes. Con el paso de las décadas la poeta ha afinado la maestría en el perder: ahora el artificio aparece como tonalidad pálida y casi translúcida sin dejar de mostrarse implacablemente artificial. Sólo *arte de la palabra* para decir lo que todos sabemos, es decir: que nada resiste el paso del tiempo, que los padres y las madres mueren, que la muerte de los otros (la única experimentable) nos cambia y nos altera, que el tiempo mismo pasa a pesar de la fuerza de anclaje que tengan nuestros sentidos, llamados así con mayúsculas: Ojo, Oídos, Lengua, Tacto.

Y sin embargo, no es eso, o no es sólo eso lo que se dice. O la forma amplifica y ramifica lo que dice. Porque las palabras hablan y la música nos lleva o nos suspende en otro lado, y mientras se cuentan los días: Viernes 13, Miércoles 25, Domingo 28, el tiempo pasa levemente y raspa nuestros oídos lectores como un ala. A la vez, los poemas parecen estar dirigidos a nosotros, parecen hablarnos en un tono íntimo y privado de las circunstancias biográficas de *nuestro* perder, un tono que desmiente la página publicada. Por otro lado y al mismo tiempo, ostensible artificio no dejan de hablarnos en un tono coloquial y cotidiano, reuniendo así tradiciones divergentes, y en otra épocas, irreconciliables.

El humor, sutilizado también, revierte ligeramente las frases hechas, les da otra respiración ("Ahora soy toda/ Oídos") y juega con su propia adicción a la rima, ironizando: "Tenés que seguir tu vocación,/ convicción, corazón". El poema se vuelve caja de resonancias, arquitectura de aire: a través de ella, el "soy" pasa multiforme como la letra que cambia, como el tiempo transformador de todas las cosas, desasido y enraizado a la vez. Las palabras son otras cosas, mutables, estirables, capaces de decir mucho más de lo que esperábamos; y con ellas se montan figuras laminadas, imágenes de espejo en donde los procedimientos de la lengua y el poema, como la redundancia o la repetición, son también estilos de la vida: "Como si fuera mi madre al volver de trabajar/ y antes de sacarse el maquillaje en el baño/ mientras me saco el maquillaje en el baño".

Mirta Rosenberg cumple de esta manera un ciclo: desde el oxímoron de *Teoría sentimental* hasta el de *El arte de perder*, su poesía alcanzasa biamente un tono particular y propio, sinfónico en el dolor de perder, y sin embargo íntimo: parece estar destinado a cada uno de nosotros, a puertas cerradas.

Para la libertad

SENTIMIENTO DEL TIEMPO
LA TIERRA PROMETIDA
Giuseppe Ungaretti
edición bilingüe de Tomás Segovia
Galaxia Gutenberg
Madrid, 1998
168 págs. $ 24

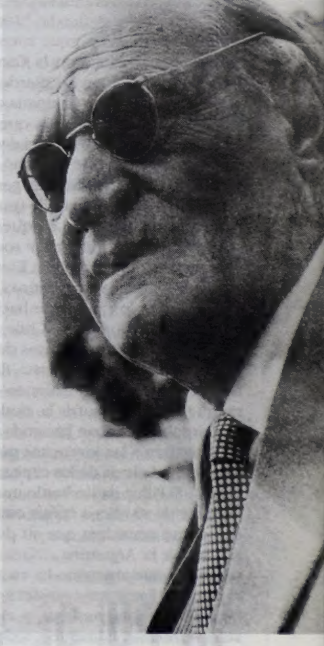
por Luis del Mármol

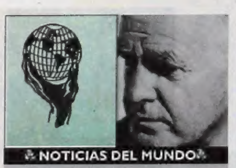
Giuseppe Ungaretti nació en Alejandría, en 1888. Hijo de campesinos italianos emigrados a Egipto, vivió hasta los 24 años en su ciudad natal, trasladándose luego a París junto a su gran amigo, el poeta egipcio Mohammed Sceab. Ya en aquel momento, y antes de llegar a conocer y relacionarse con Apollinaire, Breton, Braque, Picasso y otros de la vanguardia parisina, Ungaretti había leído y traducido a muchos poetas ingleses y franceses, entre otros, Baudelaire y Mallarmé. Es quizás este último quien más haya influido en su obra: "¡Huir, huir muy lejos!/ Adivino a los pájaros/ que se sienten ebrios/ ¡de estar entre la espuma de los mares/ y los cielos!". "Brisa marina", el extraordinario poema de Mallarmé, parece ser la huella que inicia el camino del alejandrino hacia la poesía; un tenue y fugaz recorrido por los senderos que van desde el amanecer hacia la puesta de sol, con la oscuridad de la noche como único testigo. Transformada la calma en sombra y profundidad, el canto atrae sólo al recuerdo. La memoria es el viaje al que Ungaretti despierta. El puerto abandonado, la tierra sepultada y rumorosa, "la telaraña de los paraísos perdidos", la Donna fugatta de Lampedusa, coronan la juventud, el arraigo y la hora más desnuda.

Más que trascendencia y espiritualidad, los poemas de Ungaretti profundizan la fe del poeta en el destino del hombre y en el deseo de ser libre en su soledad. "La poesía de Ungaretti –dice Jorge Guillén– se impone como una evidencia: irradiación opuesta a ese término tan antipático que es el hermetismo. Si esto es verdad cada poesía está abierta a todos los vientos del espíritu y el mundo; y la poesía de Ungaretti siempre me ha impregnado una frescura de aire libre, una luz desmesurada y la persuasión de una voz conmovida". La dimensión poética es una geografía intensísima, ardua y cambiante. "La tierra –enseña Zaratustra– tiene una piel; esa piel tiene enfermedades. Una de ellas, por ejemplo, se llama hombre".

Si bien *Sentimiento del tiempo*, publicado por primera vez en 1933, y *La tierra prometida*, aparecido en 1950, junto con la traducción de *Fedra* de Racine responden a momentos diversos en la vida poética de Ungaretti, son muestra de las intensas variaciones e instancias del ser, enfrentado no sólo a las exigencias de la condición humana, sino –y más precisamente– a la aridez del lenguaje, la lectura y la inquietud. "La tradición –señala el poeta–, puesto que hemos llegado a tener que discurrir sobre ella, fue una lenta conquista durante los años en los que comienzo la lentísima destilación, permítaseme el vocablo, de mi sentimiento del tiempo". El sentimiento, es por tanto, reflejo y reflexión, recuerdo y especulación sobre el recuerdo. La promesa es visión que anula la experiencia, transformando el sueño en el presente aún no vivido.

Como ocurre con la obra de Eugenio Montale, todos los poemas de Ungaretti tienen un sentido secreto y constante, traducidos en una idea perfectamente lírica de la existencia; una conquista entre la expresión y el ritmo, la emoción y la exactitud. Como en Dante o Petrarca, o hasta Leopardi; la elocuencia es la singularidad de una palabra más allá de la sintaxis o la armonía. "Lo verdaderamente capital en el discurso humano –dice Ungaretti– son las cosas que uno tiene que afirmar. Si en algún momento tuve que meditar sobre la memoria, no fue tanto porque me encaminé hacia ella aspirando a la obtención de progresos técnicos, sino debido al impulso ocasionado por la plenitud de significados que la misma memoria tenía como tarea darle a la palabra infundiéndole peso, extendiendo o haciendo más profundas sus perspectivas".





NOTICIAS DEL MUNDO

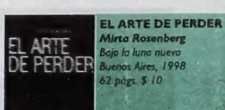
¿Se acuerdan de John Le Carré (foto), el que escribía novelas de espionaje? Con el fin de la Guerra Fría y la caída del Muro, quién hubiera dicho que el género podía sobrevivir. Y sin embargo, Le Carré ha publicado hace pocas semanas *Single & Single*, una novela que ha sido saludada por la crítica como un retorno a lo mejor del autor, creador de personajes como Smiley, el mejor de sus espías.

Las adaptaciones cinematográficas suelen ser un insulto a la inteligencia de los libros adaptados. Peter Jackson, el temerario, vio una buena veta en la celebérrima trilogía de J.R. Tolkien, *El señor de los anillos*, que lleva ya vendidos 50 millones de libros en todo el mundo. Por poco que del original quede, meditaba Jackson, hay público asegurado. La suerte de Frodo, los duendes, *hobbits* y demás habitantes de la Tierra Media se jugará ahora en una trilogía cinematográfica. El primer título, *La comunidad del anillo*, comenzará a rodarse en breve, como para tenerla lista para la próxima Navidad.

Elija un libro genial, o un autor cualquiera de mérito indiscutible. Es seguro que este año se encontrará alguna razón para festejarlo. Ahí está, por ejemplo, el único libro español que, por los siglos de los siglos, podrá competir con el *Quijote* en fama y grandeza, *La Celestina o Tragicomedia de Calixto y Melibea* de Fernando de Rojas. A ver... Pues sí: este año se cumplen quinientos años de la primera edición en dieciséis actos. No es la edición definitiva. En 1500 (o 1502), el Bachiller publica una nueva versión en veintiún actos, pero de todos modos de la primera versión se agotan rápidamente tres ediciones en tres ciudades distintas. *La Celestina* se convierte de inmediato en un texto monumental, el que marca el pasaje de la Edad Media (cuyo derrumbe Fernando de Rojas contempla con melancolía) al Renacimiento. Considerada tanto una novela como una obra de teatro, su prosa deslumbrante sigue siendo inalcanzable. El llanto de Pleberio ante el suicidio sin gloria de su hija sólo puede compararse a la queja amarga de Alcibíades en *El Banquete* de Platón. Después de *La Celestina*, bueno, sí, está el *Quijote*.

Otro método divertido para armar una fiesta es taparse los ojos y señalar un mapa a ciegas. El índice cae sobre Suecia. Bueno, es fácil. El pasado 22 de enero se cumplieron ciento cincuenta años del nacimiento de August Strindberg, uno de los soportes del teatro contemporáneo, cultor del naturalismo teatral, fino observador de la psicología dramática de los personajes, etc. *La señorita Julia*, una de las obras más difundidas de Strindberg, funda el teatro europeo de este siglo. Las grandes estéticas del *novecento* (Artaud, Brecht, Pirandello) sólo pueden entenderse en relación con la obra de ese solitario y nórdico autor. Y ya está en marcha la fiesta sueca.

Dolores íntimos



EL ARTE DE PERDER
Mirta Rosenberg
Bajo la luna nueva
Buenos Aires, 1998
62 págs. $ 10

por Delfina Muschietti

Aunque *El arte de perder* es el título de la tercera parte del último libro de Mirta Rosenberg, la cita de Elizabeth Bishop ("-The art of losing isn't hard to master") guía, en realidad, cada uno de los poemas de este libro. Casi una contradicción, las palabras "arte" y "perder" mantienen el delicado equilibrio que da el tono de su maestría. Uno podría decir que la poesía de Mirta Rosenberg se ha suavizado: y ello no implica ni menor fuerza ni menor peso, sino una forma muy elaborada de la levedad. Rosenberg fue una de las primeras poetas argentinas, siguiendo los pasos de su maestro Hugo Padeletti, en perseguir el retorno de la rima: la insistencia en la rima interna o al final de versos sonaba extraña a nuestros oídos, que la historia del siglo había acomodado a otra musicalidad, la del verso libre. Por los años 80, cuando se publica *Madam*, los versos barrocamente rimados de Rosenberg lucían y sonaban arcaizantes en su brillo. En los finales de los 90, en cambio, la rima ya es moderna y uno de los procedimientos predilectos para muchos de los poetas más jóvenes. Con el paso de las décadas la poeta ha afinado la maestría en el perder: ahora el artificio aparece como tonalidad pálida y casi translúcida sin dejar de mostrarse implacablemente artificial. Sólo *arte de la palabra* para decir lo que todos sabemos, es decir: que nada resiste el paso del tiempo, que los padres y las madres mueren, que la muerte de los otros (la única experimentable) nos cambia y nos altera, que el tiempo mismo pasa a pesar de la fuerza de anclaje que tengan nuestros sentidos, llamados así con mayúsculas: Ojo, Oídos, Lengua, Tacto.

Y sin embargo, no es eso, o no es sólo eso lo que se dice. O la forma amplifica y ramifica lo que dice. Porque las palabras hablan y la música nos lleva o nos suspende en otro lado, y mientras se cuentan los días: Viernes 13, Miércoles 25, Domingo 28, el tiempo pasa levemente y raspa nuestros oídos lectores como un ala. A la vez, los poemas parecen estar dirigidos a nosotros, parecen hablarnos en un tono íntimo y privado de las circunstancias biográficas de *nuestro* perder, un tono que desmiente la página publicada. Por otro lado y al mismo tiempo, ostensible artificio no dejan de hablarnos en un tono coloquial y cotidiano, reuniendo así tradiciones divergentes, y en otra épocas, irreconciliables.

El humor, sutilizado también, revierte ligeramente las frases hechas, les da otra respiración ("Ahora soy toda/ Oídos") y juega con su propia adicción a la rima, ironizando: "Tenés que seguir tu vocación,/ convicción, corazón". El poema se vuelve caja de resonancias, arquitectura de aire: a través de ella, el "soy" pasa multiforme como la letra que cambia, como el tiempo transformador de todas las cosas, desasido y enraizado a la vez. Las palabras son otras cosas, mutables, estirables, capaces de decir mucho más de lo que esperábamos; y con ellas se montan figuras laminadas, imágenes de espejo en donde los procedimientos de la lengua y el poema, como la redundancia o la repetición, son también estilos de la vida: "Como si fuera mi madre al volver de trabajar/ y antes de sacarse el maquillaje en el baño/ mientras me saco el maquillaje en el baño".

Mirta Rosenberg cumple de esta manera un ciclo: desde el oxímoron de *Teoría sentimental* hasta el de *El arte de perder*, su poesía alcanzasa biamente un tono particular y propio, sinfónico en el dolor de perder, y sin embargo íntimo: parece estar destinado a cada uno de nosotros, a puertas cerradas.

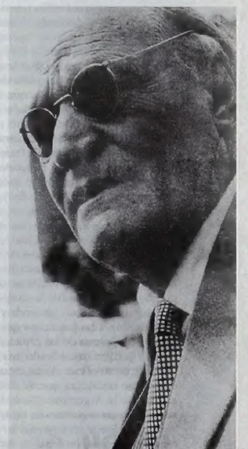
Para la libertad

SENTIMIENTO DEL TIEMPO
LA TIERRA PROMETIDA
Giuseppe Ungaretti
edición bilingüe de Tomás Segovia
Galaxia Gutenberg
Madrid, 1998
168 págs. $ 24

por Luis del Mármol

Giuseppe Ungaretti nació en Alejandría, en 1888. Hijo de campesinos italianos emigrados a Egipto, vivió hasta los 24 años en su ciudad natal, trasladándose luego a París junto a su gran amigo, el poeta egipcio Mohammed Sceab. Ya en aquel momento, y antes de llegar a conocer y relacionarse con Apollinaire, Breton, Braque, Picasso y otros de la vanguardia parisina, Ungaretti había leído y traducido a muchos poetas ingleses y franceses, entre otros, Baudelaire y Mallarmé. Es quizás este último quien más haya influido en su obra. "¡Huir, huir muy lejos!/ Adivino a los pájaros/ que se sienten ebrios/ ¡de estar entre la espuma de los mares/ y los cielos!". "Brisa marina", el extraordinario poema de Mallarmé, parece ser la huella que inicia el camino del alejandrino hacia la poesía; un tenue y fugaz recorrido por los senderos que van desde el amanecer hacia la puesta de sol, con la oscuridad de la noche como único testigo. Transformada la calma en sombra y profundidad, el canto atrae sólo al recuerdo. La memoria es el viaje al que Ungaretti despierta. El puerto abandonado, la tierra sepultada y rumorosa, "la telaraña de los paraísos perdidos", la Donna fugatta de Lampedusa, coronan la juventud, el arraigo y la hora más desnuda.

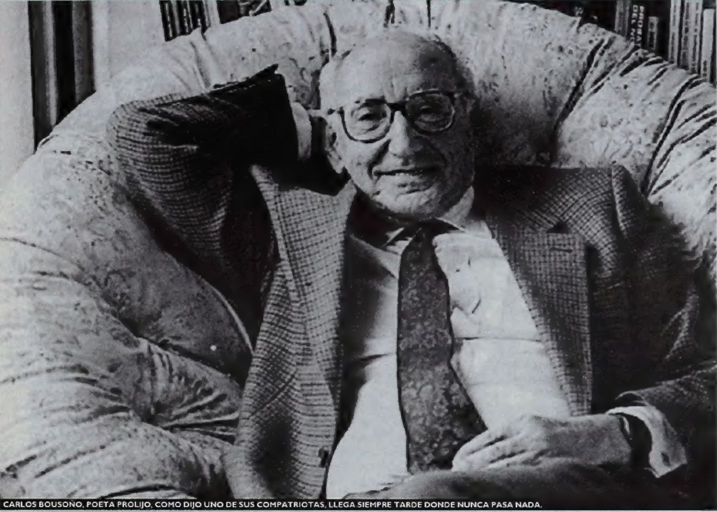
Más que trascendencia y espiritualidad, los poemas de Ungaretti profundizan la fe del poeta en el destino del hombre y en el deseo de ser libre en su soledad. "La poesía de Ungaretti –dice Jorge Guillén– se impone como una evidencia: irradiación opuesta a ese término tan antipático que es el hermetismo. Si esto es verdad cada poesía está abierta a todos los vientos del espíritu y el mundo; y la poesía de Ungaretti siempre me ha impregnado una frescura de aire libre, una luz desmesurada y la persuasión de una voz conmovida". La dimensión poética es una geografía intensísima, ardua y cambiante. "La tierra –enseña Zaratustra– tiene una piel; esa piel tiene enfermedades. Una de ellas, por ejemplo, se llama hombre".



Si bien *Sentimiento del tiempo*, publicado por primera vez en 1933, y *La tierra prometida*, aparecido en 1950, junto con la traducción de *Fedra* de Racine responden a momentos diversos en la vida poética de Ungaretti, son muestra de las intensas variaciones e instancias del ser, enfrentado no sólo a las exigencias de la condición humana, sino –y más precisamente– a la aridez del lenguaje, la lectura y la inquietud. "La tradición –señala el poeta–, puesto que hemos llegado a tener que discurrir sobre ella, fue una lenta conquista durante los años en los que comienzo la lentísima destilación, permítaseme el vocablo, de mi sentimiento del tiempo". El sentimiento, es por tanto, reflejo y reflexión, recuerdo y especulación sobre el recuerdo. La promesa es visión que anula la experiencia, transformando el sueño en el presente aún no vivido.

Como ocurre con la obra de Eugenio Montale, todos los poemas de Ungaretti tienen un sentido secreto y constante, traducidos en una idea perfectamente lírica de la existencia; una conquista entre la expresión y el ritmo, la emoción y la exactitud. Como en Dante o Petrarca, o hasta Leopardi; la elocuencia es la singularidad de una palabra más allá de la sintaxis o la armonía. "Lo verdaderamente capital en el discurso humano –dice Ungaretti– son las cosas que uno tiene que afirmar. Si en algún momento tuve que meditar sobre la memoria, no fue tanto porque me encaminé hacia ella aspirando a la obtención de progresos técnicos, sino debido al impulso ocasionado por la plenitud de significados que la misma memoria tenía como tarea darle a la palabra; infundiéndole peso, extendiendo o haciendo más profundas sus perspectivas".

"Mejor la destrucción, el fuego"



CARLOS BOUSOÑO, POETA PROLIJO, COMO DIJO UNO DE SUS COMPATRIOTAS, LLEGA SIEMPRE TARDE DONDE NUNCA PASA NADA.

PRIMAVERA DE LA MUERTE
Poesías completas (1945-1998)
Carlos Bousoño
Tusquets
Barcelona, 1999
864 págs. $ 29

por Eugenia Gross

Las políticas del lenguaje (es decir, las poéticas) reposan básicamente en dos presupuestos: el lenguaje es comunicativo o no lo es. Como le gustaba decir a Julia Kristeva, cuando creía más en la semiología que en el psicoanálisis (y mucho más, sobre todo, que en la novela policial), hay una tensión del lenguaje hacia la pura *semiosis* –la glosolalia infantil, el sinsentido poético– y hay otra tensión del lenguaje hacia la *simbolización* –el lenguaje transparente de la ciencia.

En el famoso verso de Rimbaud "Yo es otro", la torsión sintáctica servía para marcar el rechazo a toda concepción instrumentalista de la lengua. Cualquier cosa puede ser dicha en el espacio del poema concebido como espacio de confrontación de las palabras ("roce", "fricciones", dirían los cultores de estas poéticas). En su encuentro con Humpty-Dumpty, Alicia reclamaba una cierta sensatez en el uso del lenguaje: "La cuestión es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes". El ovoide personaje, con autoridad de poeta vanguardista, le contesta: "La cuestión es saber quién es el que manda..., eso es todo".

Eso es todo. Hay batallas sobre, por y en el lenguaje y se trata de saber quién gana, cada vez, el partido. Según esas batallas, que puntúan la historia de la poesía, el lenguaje poético será una transparencia (un vehículo para las emociones) o una opacidad (un juego del lenguaje).

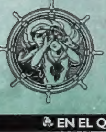
Los "recursos poéticos" han sido leídos, por lo general, como un índice de opacidad. Cada vez que hay una rima, una aliteración, una metáfora, una sinestesia, se supone, el lenguaje se enrarece y se dispara hacia una zona de significación diferente. ¡Semiosis, semiosis! Es la "intensidad" del poema lo que domina (y la crítica poética, muchas veces, se mimetiza con esas intensidades o esas opacidades).

Por supuesto, hay quienes desdeñan estos juegos retóricos como parte de un aristocratismo que deja fuera a la mayoría de los lectores no iniciados. El poema debería ser eficaz y "poético", sí, pero no hermético.

Y están luego los que practican la poesía un poco a la buena de Dios, dejándose llevar no tanto por una política del lenguaje cuanto por las modas o las tradiciones o cualquier presión que se quiera elegir, en cada momento. Es el caso de Carlos Bousoño, poeta menor y epigonal cuyas *Poesías completas* Tusquets viene a ofrecer en oferta en el mercado. En oferta, porque el libro de más de ochocientas páginas y encuadernado en tapa dura cuesta apenas veintinueve pesos. La composición es elegante y el papel excelentísimo. Entre tantos versos como hay en este libro, seguramente habrá más de uno que merezca la pena recordar. Pero la "evolución poética" de Bousoño es tan errática, y tan recalcitrante su concepción de la literatura (que legiones de estudiantes de Letras debieron de sufrir a partir de sus documentados y plúmbeos manuales de filología, muy por debajo de los igualmente clásicos libros de Lapesa o de Wellek y Warren, por citar otras antiguallas), que la recolección que ahora se presenta no guarda otro interés que verificar la desesperación con que la industria editorial española intenta llenar el vacío de imaginación y de potencia poética que hay en España desde la fulgurante generación del 27 hasta nuestros días (teniendo en cuenta, por otro lado, que la llama poética, en lo que fue del siglo, estuvo casi siempre en América). *Primavera de la muerte* no es sino un vacuo objeto lujoso que ocupará un lugar de privilegio en alguna biblioteca de algún pisito español recién estrenado.

Carlos Bousoño nació en 1923. En 1943 se traslada a Madrid (su juventud, tal vez, lo exima de complicidad franquista), ciudad donde se licencia en filología románica. Entre 1947 y 1949 vive en México y Estados Unidos, donde sucede al ilustre Jorge Guillén (exiliado de Franco) en su cátedra de literatura. En 1979 ingresa como miembro de número en la Real Academia Española, lo que, seguramente, le permite competir por (y obtener) los mayores premios destinados a la poesía en España.

El primer libro de Bousoño, *Subida al amor* (1945) es un anacrónico ejercicio que evoca el tópico decimonónico de las dos Españas y clama por la presencia de Dios con versos bien medidos y correctamente rimados pero sin la menor sorpresa ("Oh Señor, yo miré tus tenebrosos/ peñascos donde braman los torrentes,/ cuyas turbadas aguas tierra arrancan/ y tierra arrastran, flores, guijas, césped"). *Invasión de la realidad* (1962) demuestra el efecto devastador de Neruda en la tradición poética castellana. Lo que se impone ahora, allí, es el verso largo, libre y blanco ("He aquí que nosotros nos preguntamos si acaso/ somos verdaderamente necesarios/ en un mundo tal vez no del todo nacido de la necesidad y del orden"). No se invoca ya tanto a Dios (después de todo, muerto ya en la obra de Vallejo) sino a las cosas ("Vosotras, cosas, duras y reales,/ escándalo en la luz y permanencia"). El crustáceo, el jarro, la ceniza (*Oda en la ceniza*, 1967): toda la materia (nerudiana) encuentra un cómodo lugar en la poesía de Bousoño. Los últimos libros son ya un prodigio de eclecticismo: hay poemas incomprensibles pero bien rimados ("Dejar perder aquello que es todo/ para ganar tan sólo una parte/ de la mitad de un cuarto de un modo/ especial de calificarte"), poemas autorreflexivos ("El lenguaje poético como rompimiento, sugerencia y relación") y poemas exaltados ("¡Extravagante danza, falso vals de Ravel, el baile del chulo sobre un ladrillo!"), pero nunca, jamás, alguna audacia, alguna apuesta en favor o en contra de una u otra política de la lengua. Carlos Bousoño, poeta prolijo, como dijo uno de sus compatriotas, llega siempre tarde donde nunca pasa nada.♣





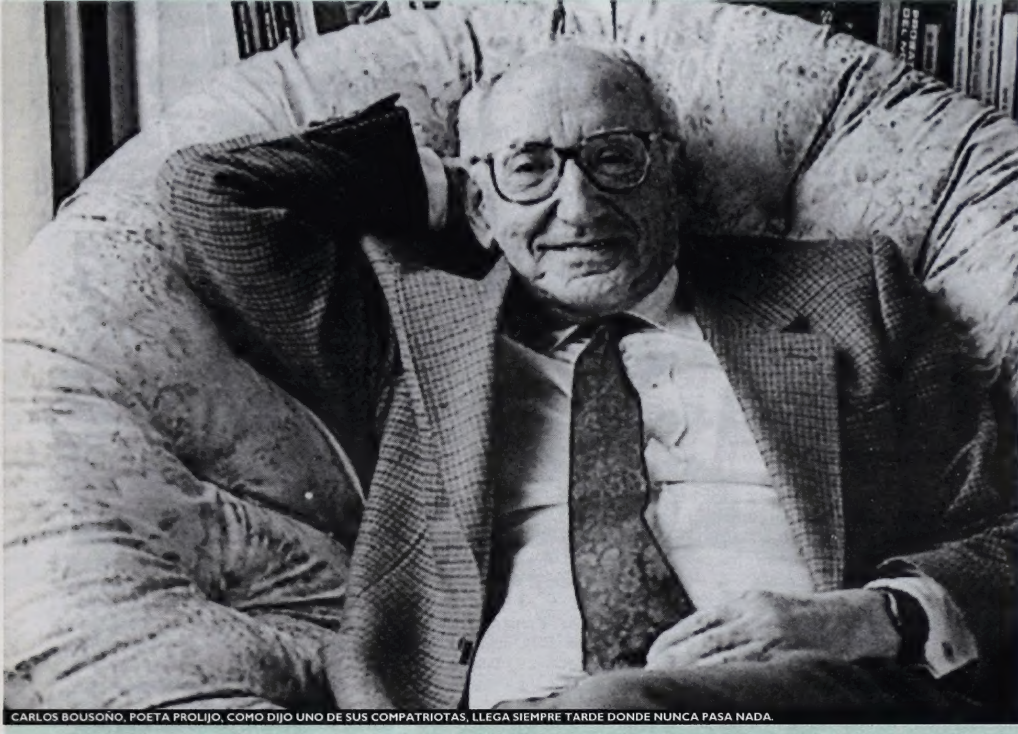
EN EL QUIOSCO

Filología, XXIX: 1-2
Tarde (pero seguro), apareció el número de la prestigiosa revista dirigida por Ana María Barrenechea, esta vez consagrada al tema "Literaturas comparadas: la construcción de una teoría". El número, al cuidado de Daniel Link, incluye contribuciones originales de los integrantes de la cátedra Literatura del Siglo XX y también de Blas Matamoro, Michel Rabaté, Ulrich Merkel, Roland Spiller, Charles Bernheimer, Delfina Muschietti, Gonzalo Aguilar y Adriana Rodríguez Pérsico. Los temas: la posibilidad de construir un marco teórico adecuado al *análisis* de la literatura diferente de las literaturas nacionales y de la literatura universal. De paso, se examinan las obras de Jules Verne, James Joyce, Alejandra Pizarnik, se compara la producción poética de las dos Alemanias y se postulan hipótesis sobre los procesos de construcción de identidades nacionales en las literaturas del Maghreb. *Filología* se consigue en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires.

NO QUIERO SER TU BETO. Número 25
¿Cómo se puede hacer una revista de literatura en una hoja tamaño oficio y aprovechar la página al máximo? La respuesta es *No quiero ser tu Beto*. De aparición mensual y distribución gratuita, el staff de la revista no sólo aguza su ingenio al máximo en el diseño, sino también en los textos, donde campean el humor y la ironía sobre las convenciones literarias. Con secciones fijas como "Consejos para el buen escritor", "Lo importante" y párrafos selectos de grandes escritores, tampoco escatiman lugar a la hora de las ilustraciones. Con dirección de Nicolás Mateo, Gabriel Yeannoteguy, Ximena Espeche, Tristán Pera y Mariela Medina, *NQSTB* puede adquirirse en las librerías más importantes de Capital y de la zona sur, o consultando por e-mail a mgilar@arnet.com.ar o jpera@cvtci.com.ar

MITOFAUNO. Número 1
La ciudad de Buenos Aires puede llegar a desaparecer. Un pacto firmado hace siglos entre los conquistadores y los dioses indígenas determina el fin de los tiempos. Los demonios de cada barrio saldrán de su letargo para arrasar la ciudad en lo que se llamará el Apocalipsis Porteño. La única forma de evitar este final es encontrando al Minotauro, una criatura mitad humana, mitad divina. Por este motivo un brillante científico cordobés, un dios desterrado, una joven psiquiatra y una sacerdotisa de un culto olvidado se lanzan en su busca para evitar la catástrofe. Esta es, a grandes trazos, la historia que propone un grupo de jóvenes de alrededor de 25 años para la historieta que acaban de lanzar. Con impresión a color, editada en la Argentina, y "ambientada" en escenarios porteños. La historieta, que puede adquirirse en los quioscos, tiene guión de Pedro Ielpi, dibujos y fondos de Gonzalo García y Guillermo Ucha, e ilustraciones de Gonzalo Flores.
P.M.

"Mejor la destrucción, el fuego"



CARLOS BOUSOÑO, POETA PROLIJO, COMO DIJO UNO DE SUS COMPATRIOTAS, LLEGA SIEMPRE TARDE DONDE NUNCA PASA NADA.



PRIMAVERA DE LA MUERTE
Poesías completas (1945-1998)
Carlos Bousoño
Tusquets
Barcelona, 1999
864 págs. $ 29

por Eugenia Gross

Las políticas del lenguaje (es decir, las poéticas) reposan básicamente en dos presupuestos: el lenguaje es comunicativo o no lo es. Como le gustaba decir a Julia Kristeva, cuando creía más en la semiología que en el psicoanálisis (y mucho más, sobre todo, que en la novela policial), hay una tensión del lenguaje hacia la pura *semiosis* –la glosolalia infantil, el sinsentido poético– y hay otra tensión del lenguaje hacia la *simbolización* –el lenguaje transparente de la ciencia.

En el famoso verso de Rimbaud "Yo es otro", la torsión sintáctica servía para marcar el rechazo a toda concepción instrumentalista de la lengua. Cualquier cosa puede ser dicha en el espacio del poema concebido como espacio de confrontación de las palabras ("roce", "fricciones", dirían los cultores de estas poéticas). En su encuentro con Humpty-Dumpty, Alicia reclamaba una cierta sensatez en el uso del lenguaje: "La cuestión es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes". El ovoide personaje, con autoridad de poeta vanguardista, le contesta: "La cuestión es saber quién es el que manda..., eso es todo".

Eso es todo. Hay batallas sobre, por y en el lenguaje y se trata de saber quién gana, cada vez, el partido. Según esas batallas, que puntúan la historia de la poesía, el lenguaje poético será una transparencia (un vehículo para las emociones) o una opacidad (un juego del lenguaje).

Los "recursos poéticos" han sido leídos, por lo general, como un índice de opacidad. Cada vez que hay una rima, una aliteración, una metáfora, una sinestesia, se supone, el lenguaje se enrarece y se dispara hacia una zona de significación diferente. ¡Semiosis, semiosis! Es la "intensidad" del poema lo que domina (y la crítica poética, muchas veces, se mimetiza con esas intensidades o esas opacidades).

Por supuesto, hay quienes desdeñan estos juegos retóricos como parte de un aristocratismo que deja fuera a la mayoría de los lectores no iniciados. El poema debería ser eficaz y "poético", sí, pero no hermético.

Y están luego los que practican la poesía un poco a la buena de Dios, dejándose llevar no tanto por una política del lenguaje cuanto por las modas o las tradiciones o cualquier presión que se quiera elegir, en cada momento. Es el caso de Carlos Bousoño, poeta menor y epigonal cuyas *Poesías completas* Tusquets viene a ofrecer en oferta en el mercado. En oferta, porque el libro de más de ochocientas páginas y encuadernado en tapa dura cuesta apenas veintinueve pesos. La composición es elegante y el papel excelentísimo. Entre tantos versos como hay en este libro, seguramente habrá más de uno que merezca la pena recordar. Pero la "evolución poética" de Bousoño es tan errática, y tan recalcitrante su concepción de la literatura (que legiones de estudiantes de Letras debieron de sufrir a partir de sus documentados y plúmbeos manuales de filología, muy por debajo de los igualmente clásicos libros de Lapesa o de Wellek y Warren, por citar otras antiguallas), que la recolección que ahora se presenta no guarda otro interés que verificar la desesperación con que la industria editorial española intenta llenar el vacío de imaginación y de potencia poética que hay en España desde la fulgurante generación del 27 hasta nuestros días (teniendo en cuenta, por otro lado, que la llama poética, en lo que fue del siglo, estuvo casi siempre en América). *Primavera de la muerte* no es sino un vacuo objeto lujoso que ocupará un lugar de privilegio en alguna biblioteca de algún pisito español recién estrenado.

Carlos Bousoño nació en 1923. En 1943 se traslada a Madrid (su juventud, tal vez, lo exima de complicidad franquista), ciudad donde se licencia en filología románica. Entre 1947 y 1949 vive en México y Estados Unidos, donde sucede al ilustre Jorge Guillén (exiliado de Franco) en su cátedra de literatura. En 1979 ingresa como miembro de número en la Real Academia Española, lo que, seguramente, le permite competir por (y obtener) los mayores premios destinados a la poesía en España.

El primer libro de Bousoño, *Subida al amor* (1945) es un anacrónico ejercicio que evoca el tópico decimonónico de las dos Españas y clama por la presencia de Dios con versos bien medidos y correctamente rimados pero sin la menor sorpresa ("Oh Señor, yo miré tus tenebrosos/ peñascos donde braman los torrentes,/ cuyas turbadas aguas tierra arrancan/ y tierra arrastran, flores, guijas, césped"). *Invasión de la realidad* (1962) demuestra el efecto devastador de Neruda en la tradición poética castellana. Lo que se impone ahora, allí, es el verso largo, libre y blanco ("He aquí que nosotros nos preguntamos si acaso/ somos verdaderamente necesarios/ en un mundo tal vez no del todo nacido de la necesidad y del orden"). No se invoca ya tanto a Dios (después de todo, muerto ya en la obra de Vallejo) sino a las cosas ("Vosotras, cosas, duras y reales,/ escándalo en la luz y permanencia"). El crustáceo, el jarro, la ceniza (*Oda en la ceniza*, 1967): toda la materia (nerudiana) encuentra un cómodo lugar en la poesía de Bousoño. Los últimos libros son ya un prodigio de eclecticismo: hay poemas incomprensibles pero bien rimados ("Dejar perder aquello que es todo/ para ganar tan sólo una parte/ de la mitad de un cuarto de un modo/ especial de calificarte"), poemas autorreflexivos ("El lenguaje poético como rompimiento, sugerencia y relación") y poemas exaltados ("¡Extravagante danza, falso vals de Ravel, el baile del chulo sobre un ladrillo!"), pero nunca, jamás, alguna audacia, alguna apuesta en favor o en contra de una u otra política de la lengua. Carlos Bousoño, poeta prolijo, como dijo uno de sus compatriotas, llega siempre tarde donde nunca pasa nada.♣



EN EL QUIOSCO

Filología, XXIX: 1-2
Tarde (pero seguro), apareció el número de la prestigiosa revista dirigida por Ana María Barrenechea, esta vez consagrada al tema "Literaturas comparadas: la construcción de una teoría". El número, al cuidado de Daniel Link, incluye contribuciones originales de los integrantes de la cátedra Literatura del Siglo XX y también de Blas Matamoro, Michel Rabaté, Ulrich Merkel, Roland Spiller, Charles Bernheimer, Delfina Muschietti, Gonzalo Aguilar y Adriana Rodríguez Pérsico. Los temas: la posibilidad de construir un marco teórico adecuado al *análisis* de la literatura diferente de las literaturas nacionales y de la literatura universal. De paso, se examinan las obras de Jules Verne, James Joyce, Alejandra Pizarnik, se compara la producción poética de las dos Alemanias y se postulan hipótesis sobre los procesos de construcción de identidades nacionales en las literaturas del Maghreb. *Filología* se consigue en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires.

NO QUIERO SER TU BETO. Número 25
¿Cómo se puede hacer una revista de literatura en una hoja tamaño oficio y aprovechar la página al máximo? La respuesta es *No quiero ser tu Beto*. De aparición mensual y distribución gratuita, el staff de la revista no sólo aguza su ingenio al máximo en el diseño, sino también en los textos, donde campean el humor y la ironía sobre las convenciones literarias. Con secciones fijas como "Consejos para el buen escritor", "Lo importante" y párrafos selectos de grandes escritores, tampoco escatiman lugar a la hora de las ilustraciones. Con dirección de Nicolás Mateo, Gabriel Yeannoteguy, Ximena Espeche, Tristán Pera y Mariela Medina, *NQSTB* puede adquirirse en las librerías más importantes de Capital y de la zona sur, o consultando por e-mail a mgilar@arnet.com.ar o jpera@cvtci.com.ar

MITOFAUNO. Número 1
La ciudad de Buenos Aires puede llegar a desaparecer. Un pacto firmado hace siglos entre los conquistadores y los dioses indígenas determina el fin de los tiempos. Los demonios de cada barrio saldrán de su letargo para arrasar la ciudad en lo que se llamará el Apocalipsis Porteño. La única forma de evitar este final es encontrando al Minotauro, una criatura mitad humana, mitad divina. Por este motivo un brillante científico cordobés, un dios desterrado, una joven psiquiatra y una sacerdotisa de un culto olvidado se lanzan en su busca para evitar la catástrofe. Esta es, a grandes trazos, la historia que propone un grupo de jóvenes de alrededor de 25 años para la historieta que acaban de lanzar. Con impresión a color, editada en la Argentina, y "ambientada" en escenarios porteños. La historieta, que puede adquirirse en los quioscos, tiene guión de Pedro Ielpi, dibujos y fondos de Gonzalo García y Guillermo Ucha, e ilustraciones de Gonzalo Flores.

P.M.



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos durante el mes de febrero

Ficción

1. El alquimista
Paulo Coelho
(Planeta, $ 14)

2. Cuéntame tus sueños
Sidney Sheldon
(Emecé, $ 18)

3. Un saco de huesos
Stephen King
(Plaza & Janés, $ 22)

4. El evangelio según Jesucristo
José Saramago
(Alfaguara, $ 20)

5. El caballero de la armadura oxidada
Robert Fisher
(Obelisco, $ 9,50)

6. Hija de la fortuna
Isabel Allende
(Sudamericana, $ 21)

7. Un dandy en la corte del rey Alfonso
María Esther de Miguel
(Planeta, $ 19)

8. Lo que me costó el amor de Laura
Alejandro Dolina
(Querencia, $ 28)

9. Un jardín en Badalpur
Kenizé Mourad
(Plaza & Janés, $ 16)

10. Una lección de vida y otros cuentos
Roberto Fontanarrosa
(De la Flor, $ 16)

No ficción

1. Antes del fin
Ernesto Sabato
(Seix Barral, $ 15)

2. La crisis del capitalismo global
George Soros
(Sudamericana, $ 17)

3. ¿En qué creen los que no creen?
Umberto Eco - Carlos Martini
(Planeta, $ 15)

4. Serrat y su época
Margarita Riviere
(Aguilar, $ 17)

5. El águila guerrera
Pacho O'Donnell
(Sudamericana, $ 14)

6. El harén
Norma Morandini
(Sudamericana, $ 15)

7. Cinco escritos morales
Umberto Eco
(Lumen, $ 11)

8. Patas arriba
Eduardo Galeano
(Catálogos, $ 20)

9. La sangre derramada
José Pablo Feinmann
(Ariel, $ 19)

10. Historias de amor de la Historia Argentina
Lucía Galvez
(Norma, $ 18)

Librerías consultadas: Balzac, La Compañía de los Libros, Fausto, Hernández, Librerío, Norte, Tomás Pardo, Santa Fe, Yenny; Boutique del Libro (Adrogué); Homo Sapiens (Rosario); El Monje (Quilmes); Rayuela Libros (La Plata); Fray Mocho (Mar del Plata); Rayuela (Córdoba); Ameghino (Rosario); El Quijote (Bahía Blanca); Códice (Paraná); Libros Pampa (Santa Rosa); Técnica (Rosario). No se han tenido en cuenta las ventas en kioscos y supermercados.

La hermana mayor



VANESSA BELL VIRGINIA WOOLF
Jane Dunn
trad. Roser Berdagué
Circe
Barcelona, 1996
408 páginas, $ 13

por Dolores Graña

Vanessa Bell (1879-1961) y Virginia Woolf (1882-1941), observadas casi exclusivamente en su estrecha relación de únicas hermanas mujeres. La idea es interesante, dado los méritos artísticos de las protagonistas y –fundamental para este tipo de obras– la historia de su infancia, difícilmente catalogable como "feliz" o "privilegiada". Sus padres eran viudos, por lo que Julia Duckworth y sus hijos George, Stella y Gerald pasaron a convivir con la hija retrasada mental de Leslie Stephen, Laura. Cuando Vanessa, Virginia, Thoby y Adrian eran muy chicos, sus hermanos mayores ya habían entrado en la categoría de *ellos*, según la autora de *Orlando* recordaba en sus memorias. Su madre muere a los 49 años, por lo que Vanessa debe ocupar su lugar, mientras Virginia tiene la primera crisis nerviosa de muchas que le seguirían. Desde allí, las muertes inesperadas se transforman en algo frecuente: la de Stella a los 28 años, la de Thoby, a los 26, la del hijo de Vanessa, Julian, a los 29. Entre los abusos sexuales de George y Gerald a sus dos hermanastras y un padre despótico, Virginia y Vanessa van afianzando su relación, que alcanzaría su punto máximo con la muerte del padre, el abandono de la casa paterna y el comienzo de las reuniones de los amigos de Cambridge de Thoby en su casa en el barrio de Bloomsbury.

La autora plantea ya en las primeras páginas lo que será la teoría a confirmar a lo largo de cuatrocientas: debido a la prematura muerte de su madre, Vanessa quedaría fijada para siempre en una especie de monumento de motivos femeninos para Virginia, acostumbrada a hacerse cargo de los problemas de todos los que la rodeaban y, finalmente, en una eximia pintora con la mala suerte de nacer en una familia de escritores que, además, sostenía que su mejor obra eran los hijos que había tenido con Clive Bell. Para Virginia, según Dunn, quedaba el intelecto y la literatura, campos para los que –confesaba la hermana mayor– no estaba dotada en lo más mínimo. A pesar de peleas de diversas magnitudes, celos profesionales y de los otros, chicaneadas voluntarias y tragedias de esas que no parecían escasear en la familia Stephen, tanto Virginia como Vanessa lograron convertirse en el centro de la vida de la otra y permanecieron juntas hasta la muerte de la hermana menor, en 1941.



VIRGINIA WOOLF SEGÚN LA VISIÓN, POSTIMIRESIONISTA, DE SU HERMANA VANESSA BELL (1912)

El problema siempre es el mismo con las biografías: la vida de alguien a quien uno admira, detesta o simplemente desconoce no necesariamente devela explicaciones, secretos o interpretaciones sobre su arte. En el caso de las malas biografías, sólo logran minimizar la fascinación por lo que realmente cuenta: las obras. Y, en el caso de las buenas, el sujeto de estudio reclama casi todas sus virtudes. La biografía es una de las versiones más ingratas de la literatura.

"En un primer momento pensé que rescataría a Vanessa de la sombra que proyectaba sobre ella su hermana pequeña, pero no tardé en descubrir que Vanessa no tenía necesidad de ser rescatada, puesto que tenía luminosidad propia", dice Jane Dunn, dejando por un momento su narración circular. Es que la insistencia por comprobar sus teorías por lo menos dos veces por página amenaza (pero, por suerte, no consigue) asfixiar el relato de las vidas de dos de las mujeres más interesantes del siglo XX. Sin embargo, hasta cierto punto, Jane Dunn tiene razón: si algo consigue esta biografía-no biografía es descubrir a Vanessa Bell como una artista con visión propia y –horror– un personaje mucho más interesante que la propia Virginia. Cosa que la autora de *Las Olas* seguramente sabía mejor que nadie.♣

PASTILLAS RENOME

por Pablo Mendívil



BOCA, EL LIBRO
AA.VV.
Planeta/ Manrique Zago
Buenos Aires, 1998
240 págs. $ 39

Como parte de los lineamientos establecidos por la nueva dirección de Boca y como "cotillón" de marketing, Boca presenta un libro que recopila la historia del club. En un tono ameno y algo nostálgico, se realiza la crónica desde la fundación del club, en el año 1905, hasta llegar a nuestros días, con los detalles de los distintos equipos, presidencias, copas ganadas, torneos, anécdotas y las actividades parafutbolísticas que hacen del club algo más que una escuadra. Profusamente ilustrado con imágenes de los protagonistas y del barrio y estructurado en capítulos en función de cada una de las décadas, el libro excede lo estrictamente futbolístico para convertirse en testimonio histórico del barrio, ya que ambos (club y barrio) son entidades prácticamente inseparables. Como complemento del material histórico presentado, se intercalan una serie de entrevistas a figuras famosas de todos los ámbitos, de reconocida simpatía por el equipo, como Ante Garmaz, Roberto Giordano, Antonio Cafiero, Pérez Celis, Julio Bocca y Julián Weich. Hay reproducciones, también, de dibujos de Caloi.



LOS IRRITANTES PRIVILEGIOS EN EL DEPORTE
Pablo A. Ramírez
Corregidor
Buenos Aires, 1998
128 págs. $ 13

El deporte no es un mundo aislado. Pablo A. Ramírez, periodista deportivo y autor de *Disparate e inmoralidad en el fútbol*, propone en su nuevo libro un enfoque diferente sobre la actividad deportiva. El punto de partida es, por supuesto, Perón y su habilidad para explotar la relación entre deporte y poder –Ramírez recuerda y analiza estrategias como el slogan "Perón apoya el deporte"–. También se analizan la construcción del Hospital Central de San Isidro (en terrenos del Jockey Club), obra que continúa inconclusa después de cuarenta años, la inversión del gobierno militar en el Mundial de Fútbol de 1978 –comparando las cifras con otras áreas del presupuesto nacional en ese momento–, e intenta el rescate de ciertas figuras olvidadas. De paso, el libro recuerda algunos itinerarios ejemplares de ciertos destacados deportistas hacia la fama y/o la política. El análisis de Ramírez suministra un repertorio de datos, fechas y situaciones concretas que sirvan de prueba suficiente para el análisis de la intrincada relación que han tenido política y deporte desde mediados de siglo en la Argentina.



HISTORIAS DEL DEPORTE
Ana Arias
Altea
Buenos Aires, 1998
30 págs., $ 6

Como parte de la colección infantil *Te juego un cuento*, que se propone presentar acontecimientos históricos sin solemnidad y presentadas a partir del juego –"los verbos aprender y disfrutar pueden ir juntos", dice Ana Arias–, surgen estas *Historias del deporte*. Arias se aproxima a la historia de los deportes partiendo de lo anecdótico y de situaciones que puedan despertar el interés de los más chicos, con un estilo sencillo y directo. Desfilan por el libro la historia de las carreras de autos, el juego de los mayas y aztecas que puede funcionar como el predecesor del fútbol tal como ahora lo conocemos, las Olimpíadas –se recuerda la prescripción originaria contra la participación de las mujeres–, el origen del básquet en la YMCA de Boston, el ciclismo y el esquí, entre otros. Acompaña la historia de cada una de las disciplinas un juego, dibujado por Melina Canale. Ya para el puro entretenimiento, o como actividad que consolide la información aportada en cada capítulo, los juegos se incluyen como estrategia pedagógica. Al final del libro se suministran las soluciones.

La Reina ha muerto

OSCAR WILDE



PÁGINAS ESCOGIDAS
Oscar Wilde
trad. Marcela Testadiferro
Need
Buenos Aires, 1998
350 págs. $ 16

por Sergio Di Nucci



EN LOS OCHENTA, UN HIMNO POP DE LOS SMITHS CLASIFICABA LA LITERATURA INGLESA CON UNA TAXONOMÍA QUE SE OPONÍA A LA TRADICIÓN: "KEATS Y YEATS ESTÁN DE TU LADO, PERO PERDÉS, PORQUE WILDE ESTÁ DEL MÍO"

En la década de 1980, cuando era impensable que Oscar Wilde tuviera su primera estatua, un himno pop de Los Smiths clasificaba la literatura inglesa con una taxonomía que se oponía a la tradición: "Keats y Yeats están de tu lado, pero perdés, porque Wilde está del mío". Era también un ataque a la pura exterioridad con la que se maneja la crítica al hablar de escritores, consagrados o no. Muchos críticos, tan aparentemente diversos como Borges y Terry Eagleton, han reunido la excepcionalidad de Yeats con la de Wilde en sus orígenes nacionales irlandeses. El antagonismo que Morrissey –cuya ascendencia es tan irlandesa como la de los hermanos Gallagher– veía entre los dos se diluye para críticos culturales más cómodos con la nacionalidad que con el sexo.

El volumen de *Páginas Escogidas* dedicado a Oscar Wilde (1998) incluye su única novela, *El retrato de Dorian Gray* (1891), versión del pacto fáustico con el demonio que recuerda más a *La piel de zapa* (1831) de Balzac que al abrumador drama en verso de Goethe. No falta otro texto obsesionado con la juventud y su fugacidad, *La balada de la cárcel de Reading* (1898), un poema que es el antecedente involuntario de otros de Jean Genet, donde el deseo por un compañero de cárcel es realzado por la condena a muerte e inminente ejecución. En su novela universitaria *Zuleika Dobson* (1911), el victoriano Max Beerbohm recuerda que los americanos que visitaban Oxford indefectiblemente confundían los bustos de los doce Césares con los doce apóstoles. Wilde ofrece su propia versión cómica de la perpetua traducción que los americanos imponen a Inglaterra en *El fantasma de Canterville* (1891). Es el reverso de Mark Twain y Henry James: la adolescente inocencia transatlántica de la "nación sin clases" no es desvirgada en el Viejo Continente por aristócratas refinados y corruptos, sino que un millonario norteamericano compra un castillo y lo regentea con un positivismo a prueba de fantasmas y otras imposturas intelectuales europeas. El teatro, que sólo le dio disgustos a James, fue el mayor éxito comercial de Wilde. *La importancia de ser Ernesto* (o *de llamarse Ernesto*, o *de ser formal*, 1895), la última de las obras compiladas en *Páginas Escogidas*, es la mejor de las comedias wildeanas sobre el teatro de la vida social, la tiranía de la ingeniosidad, la religión de la forma. Entre líneas, la comedia de salón (de *drawing-room*) es el drama de una vida homosexual imposible. Bunbury, el alias que elige uno de los dos protagonistas para ocultarse, era la contraseña equivalente a eso que los clasificados de las revistas gay en castellano llaman "activo". Como no podía ser de otro modo con el teórico de los poemas-máscara, nada nos delata más que nuestros disfraces.

Es sabido que Wilde fue más allá del entre nos. A los 31 años, después de una vida de vigorosa heterosexualidad que le había regalado no sólo dos hijos sino también un brote de sífilis, se enamoró en Oxford de Robert Ross, quien tenía entonces 17 años. En 1895, Wilde enfrentó la cárcel, la humillación, los trabajos forzados y el exilio por un juicio donde condenaron su "enorme indecencia", como llamaban a los actos homosexuales quienes no abandonaban las entre líneas. La reina Victoria sobrevivió un año a Wilde y murió en 1901. Pero la homosexualidad fue descriminalizada en Gran Bretaña recién en 1967. Los Beatles, a quienes la noticia dejó fríos, ya tenían varios LP. Algunos miembros del Parlamento, dicen, brindaron por Wilde.♣

¿CÓMO ESTUVE?

Como ya es costumbre para sus espectadores, todas las semanas el programa "El fantasma" invita a un escritor para ser entrevistado por uno de sus lectores. De ahí, parece, el nombre. El programa es conducido por Silvia Hopenhayn. Pero la entrevista no. Porque la conductora tiene la gentileza de dejar al lector preguntando al escritor *a piacere* durante buena parte del programa grabado en una de las salas de la Biblioteca Nacional. Lo curioso es que, alejada de la mesa, Hopenhayn no deja de aparecer en pantalla. La semana pasada, mientras Ariel Schettini –crítico y poeta pero en este caso, simple lector– entrevistaba a la poeta Diana Bellesi, en el fondo se veía a Hopenhayn hojeando un libro, parada contra una biblioteca. Pero mientras Schettini y Bellesi hablaban, la conductora levantaba la vista sistemáticamente y paraba la oreja. Después, vino lo que ya es el *modus operandi* del programa: H. se acerca sigilosamente, sin soltar el libro, haciendo escalas en una o dos sillas, ya mirando y escuchando todo el tiempo el diálogo entre escritor y lector, para terminar acuclillada y asomada al borde de la mesa, lista para hacer las últimas preguntas que, por supuesto, quedan a su cargo.
En el programa de la semana pasada, lo que resultó por demás llamativo fue que, una vez en posición, H. soltó un "Miren lo que encontré", alzando el libro. Acto seguido, poniéndose al costado de Bellesi, explicó que era un registro de indios de hace un par de siglos y empezó a hablar con Schettini.
Pero más allá del malentendido anecdótico de un programa, lo que no se entiende es por qué Hopenhayn tiene que pasar todo el programa como telón de fondo. Si quiere escuchar, ¿por qué no se acerca? Y si no quiere interrumpir, ¿por qué no se corre?

El espectáculo debe continuar

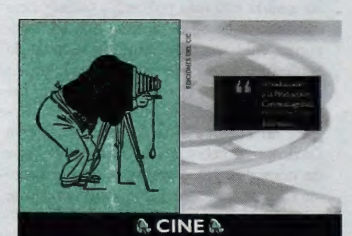


EL CIUDADANO DE MIS ZAPATOS
Luis María Pescetti
Sudamericana
Buenos Aires, 1998
288 págs. $ 17

por Jorge Pinedo

Santiago es actor, comediante, escritor, poeta, docente y siempre se está yendo. Como en las artes marciales o en la prestidigitación, el truco consiste en invertir la circunstancia de manera que aparezca como que las cosas y las gentes lo abandonan. Imbuido por una no menos dicharachera que alegre melancolía, Santiago se las rebusca para transitar capítulo tras capítulo sin que ninguna situación termine de desenlazarse y, sin embargo, la narración vaya abrochándose en el interior de las coloquiales reflexiones instaladas en la voz del narrador. Paradoja que permite, por ejemplo, que toda la demora que el protagonista requiere para llevarse a la cama a Carla carezca de importancia frente a la filigrana de explícitas vacilaciones subjetivas en las que se va enredando.

Ganadora del premio Casa de las Américas en 1997, *El ciudadano de mis zapatos* hace de la minucia cotidiana la estofa donde abrevan tanto las ideas como los rasgos de los personajes que nutren esta novela de Luis María Pescetti. Profusión contrastada con referencias literarias tomadas de Borges, Lewis Carroll, Thoreau, Cortázar, Platón y Bryce Echenique, entre otros. Oscilación de los tiempos que se reproduce en una permanente oposición dicotómica: la frívola algarabía de Villa Gesell y la pesada chatura del pueblito de donde el héroe es oriundo; las corroídas raíces argentinas y la vaga promesa de un exilio laboral; el humor diáfano del comediante y la ramplona mediocridad de una chica fashion; la galgueante menesterosidad y la poderosa prepotencia del dinero; el amor y la muerte. Retruécanos, verdades sin velo, sutilezas en los remates de los diálogos, resultan sin embargo insuficientes a fin de cortar un clima decontracté que, adrede, acaricia el lomo de la monotonía: "El pueblo era igual que el país, o al revés, el país era igual que el pueblo. Me tuve que ir del pueblo, ¿me terminaré yendo del país?". En ese interjuego que va del coloquio a la prosa y de ésta a la poesía ("Todo ocurrió como si el dios que no es aire y la luz que no es dios te hubieran bebido a vos en mi copa y vos hubieras sido la copa en la que a mí me bebieron") Pescetti demuestra una versatilidad que propone *impasses* al flujo de la trama. Los tres capítulos iniciales de *El ciudadano*... constituyen para el lector una indispensable gimnasia a fin de ingresar en el código por el que se desplaza la retórica de lo que resta de la novela. A tal punto que, recién después de ese tramo se torna factible situar hacia dónde se dirige. Vicio o virtud, según se lea, el texto ingresa entonces de lleno en un paso de comedia brillante, matizado por las sórdidas pinceladas habituales en los subdesarrollados escenarios latinoamericanos. Por momentos, el ritmo de monólogo de café-concert entrega chispazos capaces de opacar la impostura que cubre esa rioplatense tristeza que el comediante comparte con el clown cuando se disuelven los aplausos, las luces se apagan y a la gracia, como a las palabras, las arrastra el viento.♣



CINE

Si bien hay una prolífica literatura dedicada al cine, la mayoría de estos libros están volcados al terreno de las biografías de actores o directores, o describen películas que marcaron una época. El vacío aparece, claro, en los libros dedicados al proceso anterior a la realización de un film. En el área de producción la falta de bibliografía es particularmente notable. *Introducción a la Producción Cinematográfica* (Ediciones del CIC, 118 páginas, $ 15) escrito por Bebe Kamin, director de *Los chicos de la guerra* y productor de *Adiós, Sui Generis* y *Vivir mata*, aparece para subsanar, en parte, esta falta. Dedicado especialmente a estudiantes de cine, el libro intenta un acercamiento sistemático al área de producción de películas, muchas veces subestimada. Kamin propone un enfoque sistemático de los distintos aspectos de la producción, a la vez que define la producción como un lugar creativo donde no sólo se hacen presupuestos y se pagan cuentas. Partiendo de las definiciones de los conceptos generales, Kamin propone los distintos puntos a tener en cuenta en la evaluación de un proyecto. A partir de allí, describe los distintos niveles del personal de producción y del equipo técnico y sus funciones específicas y explica cómo se confecciona un presupuesto por rubros, además de los distintos modos de comercialización de la película una vez estrenada. Así, Kamin logra dar forma a estos conceptos y compilarlos en un solo volumen, apto para la consulta permanente.

P. M.

La novela de Chatwin

La Patagonia de Chatwin, *de Adrián Giménez Hutton (Sudamericana, 1998) persigue los pasos del célebre escritor por la Patagonia. La voluntad documentalista de Giménez Hutton revela los aspectos más novelescos del viaje de Chatwin.*

por Guillermo Saccomanno

"A veces los brontosaurios chocaban contra la pared de mi dormitorio y me despertaban", cuenta Bruce Chatwin en el comienzo de su crónica *En Patagonia*. Desde chico, a Chatwin le había llamado la atención un fragmento de piel gruesa que su abuela conservaba en una vitrina del comedor, supuestamente perteneciente a un brontosaurio, reliquia traída por un primo de su madre. En 1974, cuando Chatwin tenía treinta y cuatro años, había alcanzado un puesto jerárquico en Sotheby's, pero su vista se encontraba amenazada. Un oculista le recomendó que probara con los espacios abiertos. Tiempo después, colaborando ya con el *Sunday Times Magazine*, emprendía su viaje a la Patagonia en busca del legendario animal prehistórico. Chatwin no encontró el brontosaurio de su infancia, pero con sus apuntes de la travesía consiguió un libro que lo consagraría como escritor mítico. El suceso de *En Patagonia* puede atribuirse al exotismo del paisaje, pero también a una prosa rápida y eficaz a la hora de capturar lo inmediato, a su manera de alternar la experiencia personal con los testimonios y relatos históricos, traicionados en su verosimilitud en función de la imaginación literaria y el placer narrativo. Chatwin está lejos de ser el típico viajero imperialista: no le importa el relevamiento del paisaje apuntando a la explotación y el usufructo del colonizador. Su mirada está más próxima a la del poeta romántico que se deslumbra con los horizontes inabarcables. Aunque rechaza la confesión, su libro lo es elípticamente. En algún momento, citando a Baudelaire, habla "del gran mal, el horror al propio hogar". En *Desert Places*, la escritora Robyn Davidson, comenta: "Hay una nueva clase de nómades. No es gente que se encuentra en casa en todos lados, sino que no se encuentra en casa en ningún lado". Chatwin parece pertenecer a esta clase de nómade. Víctima del mal baudelariano, Chatwin continuará viajando y escribiendo hasta 1989, cuando a la cuarenta y ocho años muere de sida.



EN ENERO DE 1997, EL PERIODISTA ADRIÁN GIMÉNEZ HUTTON DECIDE REPETIR EL VIAJE CHATWINIANO. UN AMIGO LE HA DICHO QUE EL VIAJE DE CHATWIN Y SU LIBRO SON PURA FICCIÓN.

En enero de 1997, el periodista Adrián Giménez Hutton decide repetir el viaje chatwiniano. Un amigo le ha dicho que el viaje de Chatwin y su libro son pura ficción. Desmistificación y homenaje a la vez, *La Patagonia de Chatwin* puede leerse comparando historias y testimonios, pero tiene existencia autónoma. Si bien el gran personaje del libro es Chatwin, en la narración de Hutton el paisaje y sus protagonistas cobran fuerza propia entretejiendo una aventura que se lee con la misma fruición que los textos de Defoe y Stevenson. Pero, tal vez, hay más. Si Chatwin, persiguiendo una ballena blanca trocada en brontosaurio inexistente –como Melville en *Moby Dick*–, plantea un viaje interior, a su modo, Hutton, detrás de los pasos de Chatwin, consigue el efecto Conrad de *El corazón de las tinieblas*: Chatwin es su Kurtz. Sin abandonar la precisión, Hutton redondea y completa aquellos materiales que Chatwin bocetó a veces y falseó otras tantas. Hutton viajó una y otra vez, con tenacidad detectivesca, a la Patagonia. Realizó más de cincuenta entrevistas y reportajes. Se empecinó en localizar aquellos hombres y mujeres mencionados por Chatwin, enfrentándose, por lo general, con un disgusto explicable. A Chatwin le importaban más las anécdotas que ofrecieran algún matiz novelesco que la cotidianeidad áspera de los habitantes patagónicos. En lo que se refiere a la cuestión histórica, Hutton profundiza en las peripecias de Antoine Orelie de Tounens, el Rey de la Patagonia, en el afincamiento y bandidaje de Butch Cassidy, Sundance Kid y Etha Place. Si otro mérito puede agregarse al trabajo de Hutton es que no se deja tentar por el pintoresquismo de los materiales, confrontando todo el tiempo el texto de Chatwin con documentación y voces de la realidad. Con seguridad, la mejor prueba de cuál era la actitud de Chatwin con respecto a las historias con que se cruzaba la proporciona Osvaldo Bayer, quien con justa indignación encontró malversadas sus investigaciones acerca del anarquismo y la represión militar a los huelguistas de 1920-1921. Con generosidad desinteresada, Bayer brindó su ayuda a Chatwin en 1974. Bastante después iba a enterarse del destino que el viajero inglés le concedió a sus libros. "Uno no sabe cómo tomarlo", dice Bayer, "si en serio o en broma. Hagámoslo con un poco de ironía, algo de bondad y una alta dosis de resignación". Tampoco se queda atrás en su crítica Victoria Leach, hija del capitán Charles Milward, el tío que había llevado a Inglaterra la piel del supuesto brontosaurio. "Bruce Chatwin era un mentiroso", dispara Leach. "Le robó el diario de mi padre a mi hermana Mónica cuando ella vivía en Lima. Me lo contó como una gracia durante una cena en Nueva York".

Polémico, vapuleado por quienes consultó, Chatwin revisitado por Hutton deviene un fabulador más alerta, como se dijo, a los costados ficcionales de cualquier asunto que al documentalismo riguroso. No obstante, con sus aciertos y sus imprecisiones, *En Patagonia* y su autor están instalados dentro del vastísimo repertorio de la literatura patagónica. El libro de Hutton, con su pasión indagatoria y su amenidad poco usual en esta clase de textos, proporciona el retrato de un aventurero y brinda una crónica, a lo Chatwin, que también se nutre de lo novelesco.

por Laura Isola

La fiesta del monstruo

Alan Pauls, autor de El coloquio *recorre la galería de grabados de Goya expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes*



Las chinchillas

La sala del Museo de Bellas Artes se llenó de monstruos y Francisco de Goya es el responsable. El escritor Alan Pauls intenta seguir el recorrido de los ochenta grabados que integran la serie "Caprichos": "Esta muestra, que se podría recorrer en 2 km, lleva más de 5 porque el orden de los cuadros no respeta la senda lógica de la caminata". Volviendo uno a uno sobre ellos, Pauls se fascina con aquellos que dejan de lado la sátira: "*Qué se la llevaron* es tan atroz como sutil, en cambio la sátira es un poco infantil, es como el juego de niños 'El que lo dice lo es': el cura es bebedor y lascivo y el burro es el que dicta las leyes".

Las aguatintas de Goya funcionan en sincronía con los títulos: a veces el efecto es humorístico, irónico otras, pero siempre está desplazado. De esta manera, Goya envía el sentido a otra parte: "Es interesante el trabajo del texto con la imagen: casi todas las referencias vienen de la cultural popular. A veces el título se adelanta y te manda a lo que va a pasar, en otras parece que estuviera dicho por uno de los personajes. En los más satíricos juega con el chiste o abrocha la cuestión moral", explica el autor de *Wasabi*. Lo interesante en todos los casos es lo que el texto no dice: "En los cuadros muchos personajes están mirando hacia otro lado y en la escena hay cosas que faltan, que están en suspenso".

La caminata continúa por la serie "Estragos o desastres de la guerra" y el esfuerzo físico no disminuye: para seguir la numeración de cada uno de los cuadros hay que ir y desandar camino. "El centro de la guerra con figuras amontonadas que sugieren una orgía maléfica se va perdiendo con los que se refieren a la tortura como *Las chinchillas*. Es increíble el aparato que le ponen en la cabeza, tan primitivo como letal. Parece el monstruo de Frankenstein", explica el escritor. La lejanía con la guerra está dada por el pasaje que hace el pintor español a los motivos sobre el éxodo: "Después de los horrores de la guerra vienen los que se van, casi como despojos humanos. Luego el cementerio y los entierros." La serie completa entabla un diálogo gigante, muchas voces que preguntan y otras que responden por medio de imágenes y palabras: "*Extraña devoción* es un cortejo fúnebre con un féretro sobre un burro, a su lado está *Esta no lo es menos* que amplía las fuerzas extrañas de la superstición y la muerte con una procesión de una virgen acostada."